Création et sécrétion

Stéphane Dumas
ESAAD, Paris
LETA-CRE, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Résumé

Quel sens y a-t-il à distinguer nature et culture ? Dans quelle mesure les champs de la création artistique et de l'esthétique peuvent-ils être abordés selon des modèles biologiques ? Un modèle qui se réfère à la sécrétion cutanée est proposé dans ces pages. Il se démarque de ceux basés sur la projection à distance, largement répandus à l'heure actuelle, notamment dans le domaine cognitif. Impliquant une critique du concept de représentation, ce modèle sécrétoire, appliqué à la création artistique et à l'expérience esthétique, a le souci de ne pas réduire cette dernière à des processus ayant lieu dans le seul organe cérébral. En prenant appui sur les propriétés d'une peau vivante, ce modèle met en avant les concepts de cerveau-corps et de cerveau-monde.

Une peau qui marche

> « […] car avec lui[1] l'HOMME est seul, et raclant désespérément la musique de son squelette, sans père, mère, famille, amour, dieu ou société.
>
> Et pas d'êtres pour l'accompagner. *Et le squelette n'est pas d'os mais de peau, comme un derme qui marcherait.* Et l'on marche de l'équinoxe au solstice, bouclant soi-même son humanité. »
>
> Antonin Artaud,
> « Le Rite du Peyotl chez les Tarahumaras »

Cette note a été ajoutée par Antonin Artaud à son texte « Le Rite du Peyotl chez les Tarahumaras », écrit pendant son séjour à l'asile d'aliénés de Rodez. Elle a été rédigée plus de dix ans après que l'auteur ait été initié au rite du Peyotl par une tribu indienne du Mexique. Dans ces lignes, Artaud évoque une singulière figure du destin humain, entrevue lors de son expérience d'initiation. Le sens donné à la destinée humaine est de l'ordre du rituel. Pour accomplir ce rituel, « l'HOMME est seul », sans accompagnement, ni parenté,

[1] Il s'agit du Peyotl, consommé dans le cadre du rite initiatique des Tarahumaras. Antonin Artaud, « Le Rite du Peyotl chez les Tarahumaras », *Les Tarahumaras*, Gallimard Folio Essai, 2007, note p. 36.

ni généalogie, ni caution transcendante sous la forme d'une quelconque figure tutélaire. Ni même sans lien causal d'évolution apparentant l'espèce humaine à d'autres espèces animales, pouvant ainsi conférer une finalité à son histoire – son appartenance initiale au règne animal prouvant par là même sa capacité à le dépasser. Dans ce rituel, « l'HOMME » est « *INNÉ* » et doué d'une conscience à la fois « atavique et personnelle ». Plus encore que dans son cerveau, cette conscience ancestrale et individuelle se stratifie dans son squelette, ou plutôt dans sa peau. Il n'y a aucun rapport entre cet accomplissement rituel et un humanisme moderne. Ici, « l'HOMME » n'est ni l'élu de Dieu, ni le sommet rationnel de l'évolution biologique.

Ce rituel est accompli par une peau, « *comme un derme qui marcherait* […], bouclant soi-même son humanité ». Faire de la peau l'agent d'une métaphore de la destinée humaine n'est pas anodin, surtout de la part de l'inventeur du « corps sans organes[2] ». La peau est précisément le plus grand organe corporel. À travers cette métonymie, un seul organe prend donc la place de la personne humaine dans sa totalité, qui plus est pour accomplir son humanité. Mais ce que rejette Artaud, avec le corps sans organes, ce n'est pas tant les organes eux-mêmes que l'organisme. Son anatomie métaphysique, ou plutôt son autopsie rituelle, met donc en scène une peau qui n'est pas un organe faisant partie d'un organisme, mais une peau dépiautée qui marche et se trouve par conséquent douée d'une entière autonomie par rapport à l'organisme qui l'a produite. Cet organe-corps est la préfiguration d'un corps sans organes « délivré de tous les automatismes[3] », d'un corps-conscience.

Dans le présent article, cette peau qui marche joue le rôle d'initiatrice pour entreprendre une traversée à partir de l'enveloppe corporelle biologique vers ce que je nomme « les peaux créatrices », modèle de recherche s'appliquant à la création artistique, fondé sur certaines propriétés physiologiques de l'enveloppe corporelle, dont la sécrétion, qui sera plus particulièrement abordée ici. Je soutiendrai donc que la création artistique opère selon un régime sécrétoire, ce qui n'ôte rien à sa capacité à susciter des mondes par projection symbolique. Il s'agit d'ouvrir un passage du culturel au biologique dans une optique qui s'accorde avec la perspective darwinienne d'adaptation sélective et différenciatrice. Ce passage de la nature à la culture est un glissement dont nous verrons qu'il remet en cause leur distinction même. Un modèle sécrétoire me paraît particulièrement important à notre époque où les tendances

---

[2] *Pour en finir avec le jugement de Dieu* , texte radiophonique enregistré en 1947 ; édition : Paris, Gallimard Poésie, 2003. Voir également l'élaboration du concept de corps sans organes par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Mille plateaux*, « 28 novembre 1947. Comment se faire un corps sans organes ? ».

[3] Antonin Artaud, *idem*.

majeures de la recherche s'appuient davantage sur des modèles projectifs de la cognition, souvent appliqués à la création artistique.

Peau et langage

L'enveloppe corporelle biologique joue un rôle vital dans l'organisme dont elle n'est pas séparable, sauf à devenir un artefact. La peau est un filtre et un agent dans le comportement interactif de l'individu avec son environnement. L'enveloppe physique varie selon les espèces animales entre, par exemple, la carapace, squelette externe de la majorité des mollusques, et la peau du mammifère entourant un organisme au squelette interne. Cette dernière joue la plupart du temps le rôle d'interface sensible et fragile avec le monde externe sur toute la surface de son corps. Certaines espèces se différentient à l'intérieur de ces grandes catégories, comme les mollusques ayant délaissé leur carapace, ou les mammifères ayant développé une carapace par ossification de leur enveloppe corporelle.

En plus d'être le plus grand organe sensoriel, la peau ménage dans la superficie corporelle des orifices par lesquels les autres organes des sens permettent un contact diversifié avec l'environnement. C'est à travers des interfaces membranaires qu'ont lieu les perceptions – peau pour le toucher, rétine et épithélium pigmentaire pour la vue, tympan et membranes de la cochlée pour l'ouïe, épithélium olfactif pour l'odorat et papilles gustatives pour le goût. Si le toucher, mais aussi le goût, opèrent dans la proximité d'un contact, l'odorat, l'ouïe et surtout la vue peuvent fonctionner dans la distance, mettant même à profit l'éloignement de l'objet de la sensation.

La peau n'est pas seulement un organe. Elle est également un régime de délinéation, la limite par laquelle un corps s'individualise, l'enveloppe qui donne sa cohésion à un organisme. La membrane biologique est l'un des éléments majeurs permettant la différenciation du vivant. En tant que superficie délimitant un corps, elle est le support de son image. La peau a donc un statut particulier dans les processus de représentation.

Sa capacité à transmettre l'information, soit vers le système nerveux central, soit vers l'environnement, fait de l'enveloppe corporelle le siège d'une sorte d'intelligence périphérique. Sa plasticité n'est pas sans analogies avec celle du cerveau. Certaines cellules cutanées fusionnent avec les cellules nerveuses. La situation périphérique de l'enveloppe corporelle en fait une sorte de cerveau étendu, du fait de sa double nature d'organe et de bord du corps. Aux avant-postes de l'organisme, elle est une interface différenciée entre sa surface externe, support de perceptions et d'identité, et son épaisseur interne, zone de sensations cénesthésiques.

C'est à travers son épaisseur et grâce à sa porosité qu'ont lieu certains échanges vitaux pour l'organisme. La perspiration désigne les transferts ayant lieu de manière invisible. La respiration cutanée est indispensable à l'espèce humaine et certains animaux ne respirent qu'à travers leur tégument. L'absorption de substances en provenance de l'environnement est essentielle à l'organisme. Des cellules immunitaires sont réparties dans les tissus épithéliaux afin de n'autoriser leur franchissement qu'à certains éléments. La pénétration des rayons ultra-violets permet la synthèse de vitamines véhiculées par le sang grâce à la mélanine qui joue un rôle de capteur solaire. Sous l'action du soleil, cette dernière s'opacifie pour protéger les noyaux des cellules épidermiques, entraînant un changement de teinte de la peau. Chez certains animaux les cellules porteuses de mélanine sont capables de changer entièrement l'apparence du corps soumis à des stimuli. Elles peuvent générer des camouflages et des signaux indiquant une émotion ou un changement de température. Des agents pathogènes immunitaires peuvent même être encapsulés avec les pigments.

La transpiration, pour sa part, est une sécrétion perceptible à la vue, au toucher, à l'odorat et même au goût. Elle permet, entre autres, d'éliminer une part des toxines, de réguler l'hygrométrie et de maintenir la température corporelle à un certain degré. Les glandes sudoripares livrent passage à la sueur de diverses manières. Certaines l'expulsent à travers un canal débouchant par un pore. D'autres libèrent une substance plus épaisse contenant une part du matériau glandulaire. Ce processus participe aux caractères sexuels (phéromones). Outre la sueur, la peau génère des sécrétions grasses comme le sébum qui entretient la plasticité cutanée. L'excès de sébum dans les glandes sébacées génère des comédons, parfois appelés « vers de peau », qui forment de petites excrétions lorsqu'on les éjecte par pression. Les sécrétions les plus visibles et les plus épaisses sont produites par les muqueuses.

La peau n'est donc pas un simple bord, mais un milieu, un entre-deux. Elle héberge d'ailleurs une flore et une faune diverses et riches, qui participent à la régulation des échanges entre l'organisme et son environnement, au point que l'on parle d'écologie cutanée. Elle est également un support de signes. Certains sont symptomatiques d'un état interne – changement physiologique, comme dans le cas de l'acné lié à la puberté, ou purement psychologique, comme pour l'érythème pudique, érubescence qui peut être due à la seule émotion. D'autres forment de véritables écritures, comme les traits d'un visage. Ces traces cutanées peuvent devenir des messages adressés à d'autres individus. La peau est peut-être le premier support d'une culture (tatouage et décorations corporelles). Le tégument animal est parfois l'instrument de

comportements dont on peut se demander s'ils n'auraient pas un caractère culturel.

Les sécrétions physiologiques et le langage sont-ils des processus vraiment distincts ? Ce dernier fait partie des projections à distance permettant de dépasser les limites physiques d'un individu grâce à l'envoi et la réception de messages. Plus ce langage s'insère dans une culture, et plus il est investi d'une symbolique, c'est-à-dire d'un système de codes partagés par une communauté et permettant de faire des références plus ou moins complexes à des choses qui ne sont pas directement présentes. Les véhicules du langage sont divers, visant différents modes de perception, du toucher à la vision, en passant par l'ouïe, l'odorat et le goût. Certains régimes de langage opèrent plutôt dans la proximité, par contact directe, d'autres fonctionnent davantage par projection à distance et à travers une symbolique.

Dans la mythologie grecque, Apollon est le dieu du *logos*, le porte-parole de Zeus (c'est sa fonction mantique). L'un de ses surnoms est Apollon « dont le trait porte loin[4] ». Ses deux attributs sont l'arc et la cithare. Cette dernière n'est pas moins efficace que le premier lorsqu'il s'agit de porter au loin sa parole poétique. Ce paradigme de la projection symbolique à distance fonde le modèle projectif du langage, très usité dans de multiples domaines. La raison d'être d'un modèle sécrétoire qui se distingue du modèle projectif, est d'attester de la corporéité de toute langue, notamment dans la création artistique. Cette opposition, qui est parfois une complémentarité, a été mise en scène par la mythologie grecque à travers le duel musical opposant Apollon et Marsyas[5]. Dans ce mythe, le dieu écorche vif son rival à l'issue de la compétition. La peau animale dépiautée du satyre musicien est exposée et réagit de façon intelligente et différenciée à la musique jouée dans son voisinage. Elle frissonne, mais seulement lorsqu'on interprète la musique composée par Marsyas[6]. Elle devient un paradigme de ce que je nomme « les peaux créatrices ».

Le langage est un dépassement de la limite corporelle en tant que telle, un jeu avec le principe de délinéation. Le fait qu'il opère à

---

[4] *Hékèbolos*, Homère, *Iliade*, I, 48, trad. M. Meunier, Paris, Le Livre de Poche, 1972, p. 1.

[5] Je me permets de renvoyer à différents articles que j'ai écrits à ce sujet. « Les peaux flottantes. L'écorchement créatif de Marsyas », *Projections : des organes hors du corps,* A. Simon et H. Maréchal ed., http://www.epistemocritique.org/spip.php?article68, 2006. « Der Mythos des Marsyas, ein Bild Paradigma », *Häutung. Lesarten des Marsyas Mythos,* U. Renner et M. Schneider ed., Munich, Wilhelm Fink, 2006. « The return of Marsyas. Creative Skin », *SK-Interface*s, J. Hauser ed., Liverpool University Press, 2008. Un livre intitulé *Les peaux créatrices*, dans lequel le mythe de Marsyas tient une place importante, est à paraître chez Klincksieck, Paris.

[6] Élien, *Histoires variées*, 13, 21.

distance ou à proximité est une distinction importante, mais qui concerne surtout ses moyens techniques de médiation. Ce qui différentie les modèles projectif et sécrétoire est surtout la place prise respectivement par les modes symbolique ou analogique. Le mode symbolique de communication est particulièrement efficace pour la projection à distance. La télétransmission a toujours cherché des systèmes d'encodage plus performants, au point d'inventer le langage numérique sur lequel est fondée l'informatique. Le mode analogique, pour sa part, conserve une part de contacte dans la proximité. Il fonctionne plutôt à la manière d'une empreinte physique. Les deux se mêlent dans nos cultures. L'œuvre d'art que je vais maintenant évoquer est un exemple de cette rencontre.

Sécrétion et langage

Le terme « alexithymie » désigne l'incapacité à communiquer autour de ses propres émotions. Une personne atteinte de ce handicape ne peut identifier ses propres sentiments, ni, par conséquent, en parler, les partager, les comparer ou les évaluer. Lors d'un conflit émotionnel, elle ne pourra donc extérioriser son état par le langage verbal. Très souvent, ses tensions psychiques se manifesteront à travers des symptômes psychosomatiques, dont beaucoup apparaissent à la surface de la peau. Sans être pour autant alexithymique, toute personne sous le coup d'une émotion forte peut présenter des manifestations psychosomatiques comme l'érythème pudique ou la transpiration excessive.

La sculpture robotique intitulée *Alexitimia* a été conçue par l'artiste Paula Gaetano Adi à la fois comme une sculpture organique et comme un robot électronique[7]. En tant que sculpture, elle se présente comme une forme hémisphérique irrégulière et souple, constituée d'une matière évoquant la peau, placée sur un socle parallélépipédique de section carrée en acier inox. L'ensemble est généralement posé au sol et mesure à peu près un mètre de haut. L'élément souple s'apparente au langage organique de nombreuses sculptures en latex apparues dès les années 1970. Il est dépouillé, posé sur son socle d'acier comme un organe autopsié dans un récipient aseptisé d'une taille insolite. Si l'on s'accroupit pour l'observer de plus près, on est tenté de le toucher. Sa forme bombée comme celle d'un sein invite à la caresse. Sa surface souple s'incurve alors sous la pression, puis reprend doucement son volume initial. Assez rapidement, un phénomène incongru apparaît : des gouttelettes perlent à la surface qui devient luisante. Si la palpation se prolonge, le phénomène se propage et la forme s'humidifie de

[7] Paula Gaetano Adi, *Alexitimia*, 2007, http://www.paulagaetano.com.ar/parts/alexitimia/Alexitimia.htm

plus en plus. Lorsque cesse l'exploration tactile, le suintement diminue, puis s'arrête.

Ce phénomène est dû à la nature robotique de la sculpture. Des capteurs sensibles à la pression sont placés dans l'épaisseur du dôme de peau, incorporés dans le latex. Lorsqu'ils sont activés, ils déclenchent le processus de sécrétion grâce à des pompes puisant de l'eau dans un récipient situé dans le socle, et l'injectant dans des tubes très fins noyés dans l'enveloppe. Un boîtier électronique permet de régler l'interaction entre la captation tactile et l'excrétion.

Paula Gaetano Adi, *Alexitimia,* 2007. Photo fournie par l'artiste.

Ce robot rejoue le processus physiologique de la transpiration. Sa raison d'être n'est pas expérimentale et l'interaction qu'il permet n'occasionne pas de considérations comportementales complexes concernant l'intelligence artificielle. Sa capacité sécrétoire n'a pas été conçue pour apporter des réponses diversifiées, voire imprévues, en fonction des situations et des excitations transmises par sa peau. Son « cerveau » n'a pas été programmé avec des algorithmes compliqués. Les comportements variés provoqués par cette interaction ont plutôt lieu au sein du public. En cela, cette œuvre est davantage une sculpture qu'un robot. Sa dimension tactile et sa capacité à transpirer instaurent un rapport intime entre le public et l'œuvre. La présence visuelle de cette sculpture se complexifie lorsqu'on s'aperçoit qu'elle génère une sécrétion. Le fait qu'un artefact, qui plus est une œuvre d'art, se mette à transpirer, remet en question de façon troublante notre conception d'une œuvre en tant que produit culturel. Son aspect sculptural minimaliste forme un contexte permettant l'efflorescence de son véritable langage, silencieux et à peine perceptible – celui du suintement.

La surface bombée d'*Alexitimia* est donc l'interface où se rencontrent une sécrétion sortie de son épaisseur opaque et les projections de nature culturelle qui accompagnent les regards du

public fréquentant une exposition. Les modèles sécrétoire et projectif dialoguent ici. Notre perception distanciatrice de l'œuvre en tant que sculpture-objet est plutôt de type projectif, alors que les sensations plus intimes provoquées par sa transpiration sont associées à un régime sécrétoire. L'impacte du langage de cette œuvre repose essentiellement sur l'irruption de la dimension sécrétoire dans un contexte culturel projectif[8].

Projection et langage

Le style projectif selon lequel opère le cerveau d'après certaines modélisations neurobiologiques, comme « l'espace de travail neuronal conscient » proposé par Jean-Pierre Changeux[9], permet de ne pas envisager le cerveau comme un ordinateur traitant l'information selon un mode d'entrées et de sorties, mais comme un système complexe doué d'une activité spontanée modulée par son interaction avec l'environnement. La conscience procèderait par synthèses associant des réseaux d'activité neuronale, soit en partant du bas vers le haut, comme dans le cas d'une perception sensorielle se constituant à partir de microsensations, soit du haut vers le bas, comme lorsque des processus culturels sont mis en jeu, notamment les émotions esthétiques ou les raisonnements rationnels. La perception opère par projection d'un stimulus sur une ou plusieurs zones du cerveau. L'espace de travail neuronal conscient se constituerait par la stabilisation progressive des communications synaptiques et par le développement de réseaux neuronaux s'appuyant sur la croissance de fibres neuronales particulièrement actives.

La récente discipline de la neuroesthétique s'intéresse aux corrélats neuronaux des expériences esthétiques. Elle met en valeur la notion de récompense mise en œuvre par des neurones-règles qui permettraient la sélection de certaines formes esthétiques grâce au plaisir qu'elles procurent. La capacité d'empathie est particulièrement étudiée, notamment à propos des neurones-miroirs. Cette faculté à se projeter dans l'autre repose sur la capacité d'attribution aux autres des états mentaux que nous pensons reconnaître et auxquels nous pouvons nous identifier. Les expressions du visage sont un

---

[8] L'artiste Ann Hamilton a conçu un mur qui pleure qui a été exposé au Musée d'Art Contemporain de Lyon en 1997. Une autre œuvre, relevant de la pratique corporelle, est basée sur le langage de la lenteur et de la sécrétion. Il s'agit de *Bleu Remix* de Yann Marussich, au cours de laquelle l'artiste performer transpire une substance de couleur bleue. Cette performance a été montrée notamment dans le cadre de l'exposition *Sk-interfaces* conçue par le commissaire Jens Hauser.

[9] « Théorie de l'espace neuronal conscient », Dehaene, Kerzberg et Changeux, présentée par Jean-Pierre Changeux, *Du vrai, du beau, du bien. Une nouvelle approche neuronale,* Paris, Odile Jacob, 2008.

medium privilégié de l'empathie, comme miroirs de l'âme et reflets des états psychologiques. Véritable métonymie de la personne, le visage est la partie du corps la plus culturelle. La question de savoir si la reconnaissance des visages est encodée de façon innée et génétique, ou si elle est acquise à travers une construction sociale et relationnelle complexe mais précoce, me paraît de peu d'intérêt ici. Par contre, une autre question me semble valide : le visage n'est-il pas avant tout un écran sur lequel nous projetons nos idées sur l'autre ? N'est-il pas la projection par excellence ? Il ne faut surtout pas confondre ici image et figure. Cette dernière, entendue par opposition au visage, est une configuration qui n'existe pas a priori, comme le serait le visage dont la reconnaissance serait programmée génétiquement, mais a posteriori. Le statut artistique de la figure consiste en un fait qui fait irruption, un surgissement de la forme en train de se constituer, et non une rhétorique formelle basée sur un lexique préétabli. Selon cette acception, la figure est une présence à laquelle on ne s'attend et ne s'habitue pas, agissant directement sur notre système nerveux. Par sa dimension haptique, la figure est dotée d'une peau, ce qui n'est pas forcément le cas d'un visage, en tant qu'écran de projection. Nous touchons ici à un domaine de l'esthétique qui semble se rapprocher de la neurobiologie.

Le champ d'expérimentation de la neuroesthétique se constitue surtout en menant des expérimentations neurobiologiques concernant les perceptions d'œuvres d'art, les émotions qu'elles procurent et les états cognitifs qu'elles génèrent. Cette application de lois du fonctionnement neuronal aux expériences esthétiques éclaire grandement les champs de la perception, ce qui n'est pas rien pour l'art et, singulièrement, pour certains artistes auxquels elle fournit de précieux outils de création. Le fait de réduire l'expérience esthétique à l'étude du fonctionnement de l'organe cérébral permet de distinguer, dans les champs de la perception et de la cognition, certains processus neuronaux spécifiques aux états cognitifs associés à certaines expériences esthétiques.

Les expériences esthétiques, et plus spécifiquement celles liées à l'art, associent avec une grande efficacité des processus cognitifs que la raison tend à mettre en œuvre séparément. Ce fait n'est évidemment pas une découverte des neurosciences. Mais l'apport de la neurobiologie est précieux pour appréhender les mécanismes épigénétiques à l'œuvre dans le développement d'une culture. Le principe de sélection naturelle explique la manière dont certains circuits neuronaux se développent par la fréquence de leur activation en relation avec certains champs récepteurs, alors que d'autres tombent en désuétude. Ce qui se passe au niveau individuel s'étend au groupe social et aux générations suivantes à travers les transmissions culturelle et génétique. Nos interfaces médiatiques, depuis la toile du peintre jusqu'à l'écran d'ordinateur, sont les

véhicules de ces différenciations culturelles[10]. L'élaboration des grands systèmes de représentation plastique à travers l'histoire de l'art pourrait suivre ce processus. Et même l'exécution d'un tableau, par tâtonnements et repentirs successifs, jusqu'à l'adéquation entre l'intention initiale et la forme enfin trouvée, a été interprétée selon un processus de sélection naturelle des contenus formels disponibles dans la mémoire de l'artiste[11]. Cette manière de rabattre le culturel sur le biologique – si tant est que la distinction entre ces catégories ait un sens – est certes éclairante à bien des égards. Mais qu'apporte-t-elle vraiment à l'esthétique dans son approche du phénomène créatif et des expérience esthétiques en tant qu'états de conscience spécifiques ?

Le rôle des expériences esthétiques dans la mise en œuvre d'un espace de travail neuronal conscient reposerait sur leur efficacité à opérer des synthèses entre des éléments cognitifs et émotionnels variés. Les succès de ces processus épigénétiques entraîneraient leur transmission génétique à travers les générations. Selon Jean-Pierre Changeux, « le Beau serait ainsi véhiculé sous la forme de synthèses singulières et harmonieuses entre émotion et raison qui renforceraient le lien social[12]. » Toutefois, les synthèses opérées par les émotions esthétiques, qu'elles aient lieu sous le régime du Beau ou sous d'autres régimes, ne sont pas seulement des moteurs pour les processus d'émergence et de stabilisation des formes culturelles dominantes. Les modèles de l'épigenèse ne nous présentent pas un développement cognitif linéaire de la personne mais, au contraire, une diversification par les choix qui sont opérés. Pas plus que l'esthétique, la neurobiologie n'a pour vocation de promouvoir un mode opératoire permettant l'augmentation systématique des performances cognitives par un entraînement encadré sur le plan socioculturel en vue d'associer de façon programmée émotions et raison, affects et concepts[13]. Le darwinisme culturel doit se préserver de cette tendance. Si l'art participe fortement d'une (et à une) culture, n'est-il pas cependant vital d'explorer en quoi il s'en distingue ? L'art n'est pas le lubrifiant permettant aux rouages culturels et cognitifs de tourner sans à-coups et l'esthétique n'est pas le mode d'emploi de cette mécanique bien huilée. Au contraire, l'art a souvent joué le rôle du grain de sable dans le rouage et l'esthétique a relayé cette remise

---

[10] Warren Neidich parle d'« ergonomie visuelle et cognitive ». « Visual and Cognitive Ergonomics: Formulating a Model through which Neurobiology and Aesthetics are Linked », www.warrenneidich.com

[11] Jean-Pierre Changeux, *Raison et plaisir*, Paris, Odile Jacob, 1994.

[12] Jean-Pierre Changeux, *Du Vrai, du Beau, du Bien. Une nouvelle approche neuronale*, p. 514

[13] Voir à ce sujet Nicole Karafyllis et Gotlind Ulshöfer ed., *Sexualized Brains. Scientific Modeling of Emotional Intelligence from a Cultural Perspective*, Cambridge MA, MIT Press, 2008.

en question ou cet écart par rapport aux formes culturelles dominantes. Convoquons à nouveau la peau qui marche évoquée par Antonin Artaud au début de ces lignes. Elle nous sert d'antidote contre la tentation d'une conception d'un progrès ou d'une évolution par trop linéaires.

S'il repose sur des propriétés physiologiques cutanées, le modèle sécrétoire évoqué dans ces pages est avant tout basé sur l'analyse d'œuvres d'art et d'états de conscience associés à des expériences esthétiques. Il s'agit d'un outil pour penser l'art et son rôle en dialoguant avec la biologie, et non pour expliquer le premier en projetant sur lui de soi-disant universaux tirés de la seconde – règles permanentes censées démontrer l'efficacité esthétique de certaines formes d'art. Le fait que leur efficacité esthétique permette à des œuvres de franchir les siècles est-il dû à ce type d'adéquation à des règles identifiables par les neurosciences ? Je pense qu'il provient plutôt d'une capacité que possèdent ces œuvres à sécréter des situations dans lesquelles le public recrée l'œuvre, à partir de sa double nature d'objet et de processus. La création artistique n'est pas seulement une projection sur le plan du tableau (quel que soit son support matériel) d'un théâtre d'éléments sélectionnés par l'artiste à partir d'un stock disponible, en vue de se conformer à un dessein ayant préalablement germé dans son esprit. De même, la réception de l'art n'est pas seulement la projection d'un public réalisant petit à petit l'intention de l'artiste à travers les formes qu'elle a prises, entre trouble et plaisir, entre émotion et compréhension intellectuelle. Création et réception artistiques pourraient aussi bien être de l'ordre d'une sécrétion, au cours de laquelle les formes ne se stabilisent pas par adéquation à un schéma préétabli, par harmonie avec un cosmos, mais au contraire en brouillant la forme a priori, en contaminant la pureté de la surface ou de la trajectoire, et en faisant naître des mondes improbables. La réception de l'art tiendrait autant de la contamination que de l'empathie. La communication intersubjective qu'elle est sensée favoriser s'apparenterait à un contact tactile, à une porosité ou à un échange de peaux.

Conscience et représentation

Selon Francisco Varela et ses collaborateurs, les réseaux biologiques autonomes, c'est-à-dire capables de s'auto-organiser, comme les réseaux neuronaux du cerveau, dépendent d'une condition de « clôture opérationnelle ». Cette clôture est la délinéation d'un système doué d'autonomie qui suppose un écart entre une conscience et le monde. Cet écart signifie que la relation entre ces réseaux et le monde n'est pas une pure relation de cause à effet. Mais cela ne signifie par pour autant que cette relation repose sur des représentations et des projections à distance :

> Le point crucial est que ces systèmes n'opèrent pas par représentation : au lieu de *représenter* un monde indépendant, ils *enactent* un monde comme domaine de distinctions inséparables des structures incarnées dans le système cognitif[14].

La conscience n'est donc pas une représentation d'un monde « prédonné », reflété et décodé par nos capacités cognitives, même de façon fragmentaire, comme à travers un miroir brisé. Elle est une action qui joue le monde comme en un grand théâtre baroque. Cela ne signifie pas que le monde ne soit qu'un solipsisme, ni que la conscience soit seule du fait de sa clôture. L'angoisse de cette solitude découle d'une vision reposant sur la dualité sujet-objet. Elle apparaît avec le besoin d'évaluer objectivement le monde d'un point de vue distant, certes subjectif, mais le plus immuable ou universel possible – le besoin d'un *cogito*. Si la conscience n'est pas seule et si le monde n'est pas un solipsisme, c'est parce que la conscience est le monde. Entourée d'autres conscience, elle est un repli dans de plus vastes plis. Elle entretient avec le monde une relation de contenu et de contenant à la fois. Elle est le monde à une autre échelle, comme dans un dispositif fractal, et non comme un microcosme reflétant le macrocosme. C'est ainsi que la membrane, condition de clôture, devient un cerveau-monde, écho, d'une certaine façon, de la vision d'Antonin Artaud évoquée en exergue de ces lignes : « l'HOMME […] *comme un derme qui marcherait* […] bouclant soi-même son humanité. »

Nous passons ici d'un modèle fondé sur la représentation – le monde comme projection et décryptage d'un réel donné dans le cinéma neuronal – à un modèle fondé sur l'enaction – le sujet percevant et agissant inscrit dans un corps et dans un monde qu'il façonne et qui le façonne. Selon les termes de Varela, « l'organisme et l'environnement s'enveloppent et se dévoilent mutuellement[15]. » La perception n'est pas seulement un stimulus d'entrée mais une action construisant le monde phénoménal. Maurice Merleau-Ponty, pour sa part, exprimait ainsi cette idée : « Le milieu (*Umwelt*) se découpe dans le monde selon l'être de l'organisme, - étant entendu qu'un organisme ne peut être que s'il trouve dans le monde un milieu adéquat[16]. »

Il en découle un point de vue particulier sur l'évolution biologique qui ne saurait se réduire à une adaptation au maximum d'efficacité possible dans la relation entre un organisme et son environnement. L'adaptation et la sélection naturelles aboutissent à la plasticité du vivant, plutôt qu'à une optimisation maximale selon un schéma

---

[14] Francisco Varela, Evan Thompson et Eleanor Rosh *, L'inscription corporelle de l'esprit. Sciences cognitives et expérience humaine*, Paris, Seuil, 1993, p. 200.
[15] *Idem*, p. 293.
[16] Maurice Merleau-Ponty, *La structure du comportement* (1942), Paris, PUF, 1977, p. 12.

préétabli, une efficacité garantie par des règles préprogrammées. Cette plasticité des systèmes biologiques s'accorde avec des modèles cognitifs déterritorialisés sous forme de réseaux tissant une intelligence périphérique, échappant à l'exclusivité d'une centralité pyramidale. Varela exprimait cette conception de l'évolution du vivant par l'expression de « dérive naturelle » : « L'évolution en tant que dérive naturelle est la contrepartie biologique de la cognition entendue comme enaction[17]. »

Le modèle projectif suppose un regard capable d'opérer une mise au point, une visée. La notion de point de vue et d'ajustement lui est indispensable. Le point de vue est le lieu du sujet, alors que la visée désigne celui de l'objet en le mettant à distance. Ce type de regard – que j'appelle le regard prédateur – crée une situation de face à face distanciatrice et objectivante. Rosalind Krauss évoque ce

> […] dispositif par lequel sujet et objet sont mis en position de réciprocité et constitués en pôles d'unification : le moi unifié à une extrémité, son objet à l'autre. Lacan a nommé ce dispositif le « géométral » et identifié les lois de sa perspective à l'assomption du sujet cartésien[18].

A propos de l'œuvre de Cindy Sherman et du regard porté par cette artiste sur le monde et sur elle-même à travers ses autoportraits photographiques, Rosalind Krauss évoque une autre sorte de regard – non pas un point géométrique, le point de vue d'un *cogito*, mais une tache qui se dilue et dont la délinéation par rapport au monde environnant est poreuse :

> Mais le Regard, tel un halo irradiant, advient au sujet de tous les côtés, faisant de lui une *tache* plutôt qu'un cogito, une tache qui […] s'identifie à l'image du monde, s'épand en lui, s'y perd, en devient la fonction - une sorte de camouflage[19].

Un sujet qui est « une *tache* plutôt qu'un cogito » pratique ce que je nomme un regard nomade. Ce regard absorbant et diffusant, « qui advient au sujet de tous les côtés », est une condition de pratique artistique et un régime esthétique.

Une perspective sécrétoire

---

[17] Francesco Varela *et al.*, *ibid.*, p. 253.

[18] Rosalind Krauss, « Le destin de l'informe », dans Yves-Alain Bois et Rosalind Krauss, *L'informe. Mode d'emploi*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1996, p. 230.

[19] Rosalind Krauss, *idem*.

Le modèle sécrétoire présenté dans ces pages est basé sur la contamination, la dissémination et le brouillage, plutôt que sur la représentation projective, sur l'hybridation plutôt que la pureté, sur la dérive plus que sur une évolution programmée. Il paraît difficile d'expérimenter et de vérifier par des expériences scientifiques les hypothèses sur lesquelles repose ce modèle. Mais cela ne signifie pas que ces expérimentations et leur reproductibilité soient impossibles, surtout à l'heure où la science s'aventure dans des domaines où ses repères sont reconsidérés et refondés en permanence. Le dialogue entre l'art et l'esthétique, d'une part, et la science, de l'autre, porte beaucoup sur la question des repères. Il achoppe parfois sur des problèmes de protocoles d'expérimentation qui n'arrivent pas à cerner les spécificités des expériences esthétiques au sein du champ de la perception en général.

J'ai tenté ici de m'inscrire dans un courant de recherche capable de dialoguer avec la neurobiologie et, plus largement, la biologie, mais à partir d'un terrain radicalement différent, celui de l'expérience vécue dans ses dimensions perceptive, émotionnelle, rationnelle et tout particulièrement esthétique. Parmi les expériences vécues et les phénomènes de conscience, les expériences esthétiques jouent un rôle à la fois singulier et révélateur sur un plan cognitif. Une esthétique faisant dialoguer les approches phénoménologique et ontologique des expériences esthétiques avec les découvertes de la biologie, notamment celles de la neurobiologie, reste encore largement à inventer.

Le modèle sécrétoire qui vient d'être esquissé est une tentative dans ce sens. Il contrebalance le modèle projectif, si généralisé à notre époque. L'interface cutanée est un support précieux tant par sa position de limite d'une personne que par sa capacité à percevoir sur toute la surface corporelle, mais aussi par sa porosité qui lui confère ses potentialités à absorber, à sécréter et à émaner. Elle est également précieuse en ce sens qu'elle nous permet de ne pas cantonner l'expérience vécue à un certain nombre d'opérations cérébrales exécutées à distance du monde, mais offre un support aux notions de cerveau-corps et de cerveau-monde. La place rare et singulière tenue dans l'histoire de l'art par le motif de la peau dépiautée, devenue autonome par rapport au corps tout en restant vivante, est un indice de ce cerveau-monde, dont la présence se retrouve maintenant de façon diffuse dans la plupart de nos interfaces médiatiques de type écranique. Ne le laissons pas dériver vers une dématérialisation et une abstraction toujours accrues. Son régime sécrétoire met en œuvre sa corporéité, indispensable à son activité créatrice.